

## LA DISTANCIA FOTOGRÁFICA

Nekane Parejo Jiménez  
Natalia Mancebo  
Universidad de Málaga

*La imagen fotográfica no puede considerarse  
como un equivalente o el sustituto de la mirada,  
sino como algo en cuyo origen esta la mirada,  
pero determinada, al final, por principios muy diferentes*  
Ramón Esparza<sup>1</sup>

La fotografía es un instrumento cuya función, entre otras, es evidenciar aquello que conforma su habitat. Conscientes de ello, fotógrafos profesionales y aficionados intentan captar cada día con sus cámaras situaciones diversas, teniendo en cuenta sus motivaciones. Entre el instante de la toma y el de la recepción de la imagen transcurre un tiempo, que con las cámaras digitales se ha reducido a segundos. Este espacio temporal junto a otras variables implican que en numerosas ocasiones existan diferencias entre el objeto real y su representación fotográfica.

Los resultados de la copia no siempre se corresponden con la mirada de su autor. Es decir, que lo que se creyó ver a través del visor no es lo que aparece en la imagen fotográfica. Tienen cabida aquí todas esas tomas fallidas por parte de amateurs que recuerdan entornos idílicos mientras comprueban horrorizados sus vestigios en papel o todas esas copias que los profesionales desechan debido a que no es exactamente lo que querían. Pero la decepción no es la única protagonista, otra veces, el asombro comparte u ocupa este lugar. Este es el caso de un turista que tras regresar de un viaje a Roma encontró en uno de sus encuadres a un hombre apuntando con una pistola al Papá.

Uno de los posibles efectos de lo que denominamos distancia fotográfica o la separación entre lo se apreció al apretar el disparador y lo que se constató al visionar la obra, es la inquietud. Los distintos estadios que se transmiten en *Blow up* de Michelangelo Antonioni a través de su protagonista, Thomas, cuando descubre tras el revelado algo que no había visto, pero que se manifiesta ahí, inicialmente a través de un juego de miradas, y que irá tomando consistencia tras varias ampliaciones consecutivas de un espacio concreto, es el paradigma mediante el cual vamos a tratar en este texto el concepto de distancia fotográfica.

*Blow up*, el primer film de Antonioni en inglés, aglutina dos géneros, la fotografía de moda y la fotografía documental. El planteamiento en ambos difiere hasta el punto de convertirse en opuestos. En las instantáneas de moda prevalece el acto de la toma. Un acto marcado por una actitud violenta por parte del fotógrafo que no duda en usar el imperativo como medio de comunicación con sus modelos "tú, tira el chicle" grita mientras manipula su cámara. Violencia que se extiende hasta el contacto físico estirando la pierna de una de ellas hacia delante o aproximándose de forma perturbadora sobre el cuerpo de Verushka a la vez que acciona el disparador. ímpetu, que en esta última acción, se transforma en deseo sexual. Esta relación sexual Susan Sontag la expresa como una travesura: "De hecho, usar la cámara no es una manera ideal de posesión sexual. Entre el fotógrafo y la modelo tiene que mediar una distancia. La cámara no viola, ni siquiera posee, aunque pueda infringir, espiar, invadir, distorsionar, explotar"<sup>2</sup>.

Una segunda diferencia con respecto a las imágenes que el protagonista realiza en el parque, es que el espectador no tiene acceso al resultado en el transcurso de la película, no ve las copias fotográficas. Su única referencia con ellas se produce mediante el lenguaje cuando un ayudante de Thomas le enseña unos contactos de la sesión ante los cuales éste afirma "son geniales". El momento de la recepción queda restringido a la visión íntima del fotógrafo que concuerda con lo que vio a través del visor. No existe por tanto, aquí una distancia fotográfica. Aunque sí se percibe un vacío por parte del espectador de la película que no puede constatar esa situación sino es por la excepcional presencia en el cartel anunciador del film de la imagen fija de uno de los instantes de la toma, aquel que registra al fotógrafo retratando arrodillado sobre la modelo tumbada en el suelo. Cabría aquí cuestionarse las causas que llevan a seleccionar esta imagen cuando la trama gira entorno a una fotografía concreta aquella que parece hacer visible lo invisible. Evidentemente, si pensamos en el espectador, esta fotografía llena el hueco de la recepción que había quedado pendiente en cuanto al registro de las tomas de moda, pero la similitud con el planteamiento cinematográfico es tal que no evidencia más que la extracción de un fotograma dentro del fluir de la narración. El cartel muestra una imagen que hace visible lo que el fotógrafo ha visto por el visor o en papel, o lo que el espectador verá en movimiento. Buscar las motivaciones implica subrayar dos aspectos. El primero que *Blow up* está estrechamente relacionada con la época en la que fue rodada, Londres en la década de los 60 donde el erotismo y el voyeurismo ocupan un espacio de máximo interés. El segundo las dificultades de plasmar en una sola imagen lo invisible y que esto sea entendido para lograr el impacto necesario y de esta forma atraer al público al cine.

Otra circunstancia que diferencia la foto de moda y la documental en este film es la actitud del fotógrafo. Thomas está hastiado de retratar modelos y así se lo expresa a su editor cuando le enseña unas imágenes también suyas, aunque sabemos que fueron cedidas por Me Cullin, pero que forman parte de una obra más personal, totalmente alejada del mundo de la moda y que conformará un libro en el que parece estar ilusionado. En definitiva, desea ser libre para plasmar otros referentes y lo expone así "estoy harto de estas zorras. Ojala tuviera montones de dinero, para ser libre". Sin embargo, Ron, su editor no considera que la libertad se logre abandonando su actual vertiente profesional y le pregunta "¿libre como él?" mientras le muestra una de sus propias instantáneas en las que el protagonista es un mendigo.

Afirma Juan Luis Moraza que "la fotografía es una máquina para verificar qué de visible hay en (es) el mundo"<sup>3</sup>. Si entendemos por verificar el hecho de comprobar que una cosa puesta en duda es verdad, entramos directamente en el meollo del film en cuestión. Que no es otro que el cuestionamiento a cerca del poder de la veracidad de la fotografía.

Inspirado en un relato de Julio Cortázar *Las babas del diablo*, Antonioni toma prestada la idea de un fotógrafo profesional que captura en su cámara algo que su ojo no fue capaz de ver en el momento de la toma. A partir de aquí, Thomas consigue mediante sucesivas ampliaciones que va colocando en la pared y resituando teniendo en cuenta la mirada de la mujer protagonista, reconstruir un asesinato del que ni siquiera ha sido testigo. Será el negativo fotográfico quién ocupe este lugar y a quién se otorgue el poder de mostrarlo. Parafraseando a Zola en un texto de Susan Sontag "no se puede declarar que se ha visto de veras hasta que se lo ha fotografiado"<sup>4</sup> convirtiéndose de este modo la fotografía en "norma para la apariencia que las cosas nos presentan"<sup>5</sup>. Y así tras un encuadre inicial que no es más que un retrato aparentemente amable de una pareja abrazándose en Hyde Park el fotógrafo va descubriendo mediante imágenes una historia que se aleja de los contenidos dulcificadores que pretendía incluir en la última toma para su libro. "Tengo algo fabuloso para el final. En un parque. Las he tomado esta mañana. Son muy relajantes. El libro será violento, pero creo que será mejor acabarlo de este modo", es la propuesta de Thomas que obviamente se trunca ya que sin pretenderlo se encuentra con un crimen.

La cuestión es ¿qué mecanismos confluyen para que una imagen inocente se convierta en un asesinato? "toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados de los que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás"<sup>6</sup> afirmaba Barthes para destacar la importancia del mensaje lingüístico como acompañante de la imagen, otorgándole funciones clarificadoras que consigan limitar los posibles significados de una fotografía. En esta línea, y siguiendo a Barthes, podemos afirmar que todas las sociedades han desarrollado un sistema lingüístico que fija el temor que producen los signos ambiguos, inciertos, señala él. La imagen que nos ocupa, la de la pareja en el parque, a priori posee varias interpretaciones, pero casi todas muy alejadas de los descubrimientos que realizará Thomas más adelante.

Existen dos dispositivos que inciden en esta transformación, uno de carácter lingüístico basado en las conversaciones que Thomas mantiene con Jane, la mujer protagonista de las instantáneas del parque y el otro, de carácter gestual centrado en la dirección de la mirada de ésta, apreciable una vez reveladas las copias. En el primer caso la negativa inicial de Jane cuando descubre que les están retratando y su posterior insistencia horas después cuando va a casa del fotógrafo, son absolutamente reveladores. Así como su primera reacción de enfado entra dentro de la lógica, aunque esté marcada por la violencia, "las quiero ahora" le dice a Thomas después de mordele el brazo, son tomas que sólo evidencian el registro mediante la cámara de algo que no se desea que se vea. Pero esa situación que se quiere ocultar parece vincularse a una relación sentimental proscrita. Es la actitud de obstinación mostrada por Jane a través del lenguaje y sus gestos la que despierta la curiosidad del fotógrafo que poco después cuando la encuentra en la puerta de su casa le pregunta "¿qué tienen esas fotos para que sean tan importantes?". Tan valiosas que la mujer no duda y ofrece su cuerpo a Thomas a cambio de las instantáneas robadas en el parque. La fotografía desempeña aquí una clara función de intercambio sexual, aunque no llegue a culminarse.

El segundo mecanismo que incide en el hecho de que Thomas comience a realizar ampliaciones de partes determinadas de estos encuadres para averiguar que quiere ocultar Jane, es su mirada. El proceso se inicia cuando se ve al fotógrafo inclinado sobre una caja de luz con una lupa observando unos negativos. Rápidamente opta por uno en concreto y se dispone a positivarlo. El desarrollo es recogido con todo detalle por la cámara cinematográfica. En el siguiente plano le vemos con dos copias mojadas en las manos que colgará en la pared para situarse inmediatamente después frente a ellas. Sus ojos pasan alternativamente de una a otra intentando encontrar algo. Poco después se le aprecia colgando una tercera copia más ampliada aún de los cuerpos de la pareja abrazándose. En ese momento se fija en la mirada de ella. En concreto en dos aspectos, su orientación y expresión. Se trata de una expresión asustada cuya dirección no parece coincidir con lo que se espera de una relación amorosa. Los ojos se pierden en un punto alejado, pero concreto. Poco después, Thomas hace un rectángulo en ese punto para centrar sus *blow ups* en ese espacio. De acuerdo con Roland Barthes la mirada cumple tres funciones: informa, relaciona y apresa. "La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (gracias a la mirada apreso y soy apresado): tres funciones: óptica, lingüística, háptica"<sup>7</sup>. Y aquí observamos como los ojos de Jane nos informan del lugar dónde se establece el punto de interés mediante un intercambio de miradas entre ella y el asesino cuya pistola se hará visible posteriormente. Con respecto a la función háptica, que es aquella mediante la cual al ver una imagen se puede recordar la información referente al tacto que se encuentra guardada en nuestra memoria, la mirada asustada de Jane remite a una percepción tosca cuya materialidad en la imagen no permite a simple vista una identificación.

Siguiendo con Barthes "la mirada siempre busca: algo, a alguien. Es un signo inquieto"<sup>8</sup>. Los ojos de Jane no sólo buscan, sino que encuentran, igual que gracias a su mirada Thomas hallará, el arma del homicida. No se trata exactamente del mismo caso que el de una matanza en Camboya en la que un muchacho rodeado de muertos fija sus ojos en el fotógrafo como única muestra de vida "y en la mirada del muchacho es donde yo los veo muertos"<sup>9</sup>, pero nadie duda que a través de la mirada de Jane, Thomas intuye la muerte.

Si nos fijamos en el primer mecanismo expuesto se puede afirmar que el fotógrafo de *Blow up* ; dispone de lo que Pierce denomina experiencia colateral y que Ramón Esparza define como "una información anterior o suministrada paralelamente por otra vía", en este caso, el mensaje lingüístico. El segundo dispositivo, en cambio, requiere de una interpretación de la instantánea, es decir, "que el espectador aplique sus esquemas conceptuales a los datos recogidos en la imagen" <sup>10</sup>, pero ¿qué ocurre cuando el espectador es el propio fotógrafo? ¿cuándo el reportero se convierte en intérprete de su propia imagen? Siguiendo a Esparza "la relevancia de un fenómeno será mayor cuanto más introducido esté este en el universo del receptor: sus efectos contextuales serán mayores y el esfuerzo requerido para el procesamiento mucho menor"" . Desde esta óptica la capacidad de interpretación del fotógrafo será la máxima dado que es el artífice de la toma. La dificultades emergen porque a pesar de que aparentemente el mensaje producido y el referente externo coinciden, una pareja abrazándose en un parque, el conocimiento colateral al que hacíamos alusión de Thomas le lleva a intuir que tras ese encuadre se esconde otra realidad.

Hay otra realidad que intentará hacer visible mediante sucesivas ampliaciones. El proceso sólo se detiene cuando tras realizar un recorrido visual del plano más general al plano más cerrado percibe una mano con una pistola. En ese momento Thomas piensa que ha obtenido la información que esperaba a cerca de la instantánea y telefona a su amigo Ron para hacerle partícipe de su hallazgo "alguien intentaba matar a alguien ¡le he salvado la vida!". Mediante esta afirmación se describe lo que podía considerarse una nueva función de la fotografía dentro de este film, la posibilidad de que ante la presencia de una cámara se pueda evitar un asesinato. Pero sólo se trata de un espejismo porque poco después tras un *affaire* con dos aspirantes a modelo vuelve a coger la lupa y centrarse en un punto cuyo contenido no consigue discernir. Para obtener más información coloca la foto en un panel, la ilumina con un foco y reproduce la porción del encuadre seleccionada mediante una cámara de gran formato. En el siguiente plano Thomas mira la nueva ampliación, entre la hojarasca y con poca definición parece intuirse la presencia de un cuerpo humano. A partir de ahí intenta relacionar la posición del arma con el supuesto cadáver.

Por tanto, volviendo al planteamiento inicial la fotografía consigue hacernos ver aquello que no es perceptible a simple vista. Walter Benjamín define la cámara como "un instrumento que amplía la visión" <sup>n</sup> y según sus palabras puede profundizar más en la realidad. Y así se aprecia en esta película donde gracias a la cámara el protagonista consigue aproximarse más al instante captado. Pero Benjamín va más allá y sitúa a la ampliación como fuente reveladora de espacios opacos "con sus mecanismos de ralentización y ampliación, revela el secreto" <sup>13</sup>. Es la fotografía la que nos descubre este inconsciente óptico. Son las ampliaciones fotográficas las que muestran a Thomas el misterio escondido en la copia, pero de una forma caracterizada por la belleza de lo abstracto que nada tiene que ver con la nitidez. Para Susan Sontag han existido varios periodos en los que esta fórmula de representación, que en *Blow up* se convierte en una necesidad, ha constituido una moda "lo bello paso a ser simplemente lo que el ojo no ve o no puede ver: la visión fracturada, desconcertante que proporciona una cámara"<sup>14</sup>.

Visión que se asemeja a la del personaje del pintor amigo de Thomas, Bill, que refiriéndose a uno de sus cuadros parece estar describiendo el último negativo positivado por el fotógrafo "no representan nada cuando los pinto. Sólo son garabatos. Después encuentro algo a lo que asirme, como esta tierna *{el espectador sólo ve una forma}* (...) Es como hallar una pista en una investigación". No se debe olvidar que la comparación se refiere única y exclusivamente a la copia ampliada en la que el fotógrafo parece ver un cadáver. Ya que el proceso creativo de ambos es radicalmente opuesto, Thomas arte de encuadres absolutamente figurativos.

Visión que necesita de una comprobación dado que la precaria calidad de la imagen no ofrece una prueba evidente del asesinato. Por tanto, lo que podía parecer que era un indiscutible uso policial se eclipsa porque todo queda en un querer ver, más que un ver propiamente dicho. Y es éste el motivo por el que Thomas decide desplazarse nuevamente al parque para allí, *in situ*, comprobar lo que cree ver en sus ampliaciones, ya que hasta el momento el único elemento al que tiene acceso es a la copia ampliada, pero el "grano" de la imagen impide su correcta visualización. Y como expone Santos Zunzunegui "la presencia del "grano" en la imagen tiende a inclinar ésta del lado de la "representación", mientras que su disminución refuerza su "ilusionismo" realista"<sup>15</sup>.

El incremento del "grano" y lo que esto implica en relación a la pérdida de nitidez lleva a que aquello que inicialmente parecía una evidencia se transforme en duda. Y el reportero necesita reafirmarse sobre el contenido real de la imagen que intuye es el cuerpo del amante de Jane muerto. Así lo explica Ricardo Paredes Quintana comparando la película con un blow up personal "aquí al igual que el personaje del film de Michelangelo Antonioni, la práctica fotográfica tiene un hálito fantástico, sino fantasmagórico que se desvela en el juego del revelado de la imagen crecientemente ampliada, que conduce desde la certeza icónica (¡esto ha sido!) a la aporía óptica (¿esto ha sido?)"<sup>16</sup>.

Ante la situación de incertidumbre Thomas se desplaza al parque donde debajo de un árbol, sobre la hierba y aún con los ojos abiertos, está el cadáver del protagonista masculino de la foto. Una vez se ha cerciorado, tocándole incluso el rostro, el fotógrafo sale corriendo para contárselo a su ex mujer. Y será ésta quien le plantee un punto de vista diferente al suyo cuando le muestre la copia ampliada asegurando "este es el cadáver". La comparativa no se hace esperar "parece un cuadro de Bill". Y mientras ella le interroga a cerca de la identidad del cadáver, cómo se ha producido el homicidio, etc., la falta de respuestas se patentizan en una frase "no lo he visto". Ante la cuál surge una nueva demanda con signos de asombro "¿no lo has visto?". Thomas concluye la conversación con un no contundente por que efectivamente su percepción del hecho le remite al papel fotográfico. De lo que sí ha tenido constancia es del cadáver en el parque por la noche, sin embargo no dispone de ningún testimonio, porque incomprensiblemente no lo ha registrado con su cámara. En su lugar ha optado por la palabra, por intentar transmitir oralmente su descubrimiento a su ex mujer y a su editor. Este último, a pesar de lo avanzado de la noche y su estado de embriaguez da con la clave del asunto cuando Thomas le saca de una fiesta para decirle "han matado a un hombre. Quiero que veas el cadáver. Debemos sacarle una foto". Su respuesta es elocuente "yo no soy fotógrafo". Las razones que le llevan a no reproducir la imagen del cadáver quedan sin explicar.

El robo de todos los materiales fotográficos menos la supuesta copia del cadáver que estaba escondida entre la lavadora y un mueble de cocina conlleva a que todo el puzzle mediante el que se había llegado a la conclusión de que se trataba de un homicidio se desvanezca. La mirada de Jane, la mano con la pistola... nada parece haber existido. Sólo queda para demostrar el suceso una imagen en la que el uso continuado de la ampliadora en porciones cada vez más detalladas del negativo provoca la desaparición del motivo como el director de la película expone en una entrevista para intentar apro-

ximarse al posible sentido del film "cuando se utilizan ampliadoras (...) pueden verse cosas que probablemente el ojo desnudo no sería capaz de captar (...) El fotógrafo de *Blow up*, que no es un filósofo, quiere ver las cosas más de cerca. Pero lo que sucede es que, al ampliarlas demasiado, el objeto se desintegra y desaparece, por lo tanto, hay un momento en que asimos la realidad, pero ese momento pasa. Este es en parte el significado de *Blow up*".

Y Thomas durante un tiempo pudo apresar esa realidad donde la figura del fotógrafo como protagonista principal de la interpretación de la imagen cobra fuerza, porque aunque sus ojos no vieron la situación su cámara estaba en el lugar adecuado para registrar el hecho. Y de acuerdo con Serge Tisseron se puede sostener que cuando una presencia se difumina toma relevancia el reportero "una foto nítida impone la idea de que vemos las cosas de la misma manera que el fotógrafo,- y que incluso nos hace olvidar su presencia-, una foto aproximativa siempre impone la imagen del fotógrafo enfrente de lo que encuadró"<sup>17</sup>.

Por ello, y ante la falta de pruebas de lo ocurrido durante las 24 horas que transcurre el film, el fotógrafo, ya de día, vuelve al mismo escenario, el parque, para retratar el cadáver. Sin embargo, es tarde, no está. Palpa el suelo como para asegurarse de que sus ojos no le engañan, pero es obvio que allí no se encuentra el cuerpo muerto, ni rastro alguno de su presencia. Ante tal eventualidad, Thomas reconstruye los hechos mediante un recorrido por aquellos enclaves que habían cobrado significado a través de sus ampliaciones. Mira el lugar donde se hallaba la pareja, mira la valla desde la que se produjeron tanto sus disparos fotográficos como los supuestas detonaciones de la mano que sostenía la pistola, mira el espacio donde se ubicaba el cadáver. Este trayecto supone una ratificación en el hecho de que el crimen ha sido posible, pero el único documento de que dispone es una foto en la que prima la abstracción.

La secuencia final, situada junto al lugar de los hechos en Hyde Park, está protagonizada por un grupo de mimos que juegan al tenis con una pelota invisible, cuyos supuestos movimientos siguen tanto la pareja que está jugando como los espectadores, entre ellos Thomas. En un momento dado la pelota sale del recinto mientras la cámara hace un seguimiento para marcar el sitio exacto donde ha caído. La jugadora solicita con sus gestos al fotógrafo que la recoja. Éste así lo hace y la partida continúa. Esta secuencia final no sólo establece una crítica a la certeza fotográfica, sino que manifiesta la disyuntiva entre lo imaginario y lo real, tan presente en el cine de Antonioni. Gilíes Deleuze concreta este aspecto con la noción de indeterminabilidad o indiscernibilidad "ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real (...) Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad"<sup>18</sup>. De la misma forma este autor compara lo que denomina la mirada imaginaria en *Blow up* con la de *Identificazione di una donna* "la investigación se cumple bajo la supuesta mirada de la mujer que se marchó y de quién no se sabrá si vio o no al héroe acurrucado en el hueco de la escalera. La mirada imaginaria hace de lo real algo imaginario, al mismo tiempo que se torna real a su vez y nos da de nuevo realidad"<sup>19</sup>.

Centrándonos nuevamente en la noción de distancia fotográfica se puede afirmar que en el desarrollo de esta película se contemplan varios estadios. Inicialmente, con las instantáneas de moda se constata que esta distancia es mínima debido a que lo que percibe Thomas por el visor adquiere cuerpo en unas copias que se ajustan a sus deseos en el momento de la toma. Más tarde, con las fotografías del parque, este concepto se sitúa en las antípodas de lo expresado, ya que aquello que ve el fotógrafo no tiene nada que ver con lo que va descubriendo en la imagen en papel. Al final el retrato de una pareja en Hyde Park se convierte en una copia en la que la abstracción es su único contenido.

Thomas acaba inmerso en el mundo de la representación y cuando la cámara se detiene en su rostro tras arrojar la pelota de tenis, sus ojos se mueven al ritmo de ésta. El film termina con un plano general del césped sobre el que se colocaron los títulos de crédito iniciales, el espacio de la imagen genuinamente protagonista, en el que el reportero permanece solo durante varios segundos para desvanecerse y ser reemplazado por el tradicional *The end*. Al final el fotógrafo desaparece como el cadáver que vio éste la noche anterior. Se evapora como si de una copia ampliada repetidamente se tratase. En definitiva que parafraseando a Guy Debord "llegamos a ser lo que vemos", en este caso un espejismo, que se convierte en nada.

## NOTAS

- 1 Esparza, Ramón, "La apariencia y la experiencia", *Papel Alpha, Cuadernos de fotografía*, nº1, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, p. 86.
- 2 Sontag, Susan, *Sobre fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981, p. 23.
- 3 Moraza, Juan Luis, "Templo portátil. Tiempo fuego", *Papel Alpha, Cuadernos de fotografía*, nº2, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, p. 112.
- 4 Sontag, Susan, *Sobre fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981, p. 97.
- 5 Ibidem.
- 6 Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1992, p.35.
- 7 Ibidem, p. 306.
- 8 Ibidem, p. 306.
- 9 Ibidem, p. 308.
- 10 Esparza, Ramón, "La apariencia y la experiencia", op.cit, p. 82.
- 11 Ibidem, p. 89.
- 12 Benjamín, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Tauros, Madrid, 1973, p.235-237.
- 13 Benjamín, Walter, "A Small History of Photography", en *One Way Street*, New Left Books, London, 1979, pp. 240-257.
- 14 Sontag, Susan, *Sobre fotografía*, op. cit, p. 101.
- 15 Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, p.133.
- 16 Paredes Quintana, Ricardo, "Sueños en Polaroid: fotografía, epistemología y ciencias sociales". *Cinta de Moebio n° 5*, abril de 1999. [www.Moebio.uchile.cl/05/paredes.html](http://www.Moebio.uchile.cl/05/paredes.html).
- 17 Tisseron, Serge, "La imagen funámbula", *Papel Alpha, Cuadernos de fotografía*, nº2, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, p. 90.
- 18 Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine-2*. Barcelona, Paidós, 1996, p.19.
- 19 Ibidem, p. 21.
- 20 Guy, Debord, *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 1995, p. 211.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIONI, Michelangelo(2002), *Para mi, hacer una película es vivir*. Barcelona, Ed. Paidós.
- BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- BARTHES, Roland (1992), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona Paidós Comunicación.
- CLARK, Marga (1991), *Impresiones fotográficas: el universo actual de la representación*. Madrid, Julio Ollero.
- DEBORD, Guy (1995), *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires. La Marca.
- DELEUZE, Gilles, (1996), *La imagen-tiempo. Estudios sobre imagen-2*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- DOMENEC, Font, (2003), *Michelangelo Antonioni*. Madrid, Ed. Cátedra.
- DONDIS, D.A., (1985), *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili.

- DUBOIS, Philippe (1994), *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- DURAND, Régis, (1998), *El tiempo de la imagen*, Salamanca, Ediciones Univesidad de Salamanca.
- Fontcuberta, Joan, (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- KRAUSS, Rosalind E., (1997), *El inconsciente óptico*. Madrid, Editorial Tecnos.